



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "...psychologia ludzka łączy się z siłami nadprzyrodzonymi" - erotyzacja relacji męsko-męskich w prozie Michała Choromańskiego : między fabularnym wabikiem a próbą psychologizacji

Author: Wojciech Śmieja

Citation style: Śmieja Wojciech. (2013). "...psychologia ludzka łączy się z siłami nadprzyrodzonymi" - erotyzacja relacji męsko-męskich w prozie Michała Choromańskiego : między fabularnym wabikiem a próbą psychologizacji. W: E. Bartos, M. Tomczok (red.), "Literatura popularna. T. 1, Dyskursy wielorakie" (S. 299-326). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

**„...psychologia ludzka
łączy się z siłami nadprzyrodzonymi...” –
erotyzacja relacji męsko-męskich
w prozie Michała Choromańskiego
Między fabularnym wabikiem
a próbą psychologizacji***

W 1976 roku Wydawnictwo Poznańskie, stały wydawca Michała Choromańskiego¹, zaproponowało czytelnikom dwudziestotysięczny nakład zbioru opowiadań *Polowanie na Freuda*. Tytuł zbioru brzmi sensacyjnie: „polowanie” z daleka pachnie ciekawą akcją, Freud zaś, powszechnie wiadomo, kojarzył wszystko z seksem. Równie frapująca jest okładka, na której widzimy nieokreślone, ciemne, zagracone jakimiś obrazami, jakimiś alembikami i retortami wnętrze, a na pierwszym zaś planie wzrok czytelnika przykuwają dwie twarze kobiece. Nie, to nawet nie twarze, chodzi głównie o oczy. Oczy tajemnicze, hipnotyzujące, oczy, które wabią, choć nie ma w nich uczucia. Głowa kobiety umieszczona wyżej tonie w mroku, z którego wybija się tylko ognistoruda, naonczas modna, fryzura i ten zimny wzrok... Od drugiej kobiecej głowy oddziela ją tylko smuga snującego się nie wiadomo skąd i dokąd dymu. Druga kobieta włosy ma kruczoczarne i bladą cerę. Oczy i brwi podkreśla nieprawdopodobnie mocny makijaż. Pierwsza kobieta jest gorąca jak piekło, druga zimna jak grób, obie jednak są, nie mamy co do tego wątpliwości, niebezpiecznymi *femmes fatales*. To, co je łączy, to tylko te zimne i uwodzicielskie oczy – znak zdradliwej kobiecej natury. Tytuł i okładka zdają się zniechęcać konesera literatury, dla którego rozrywki według badaczy swe utwory komponuje Choromański². Po książkę

* Artykuł powstał w ramach projektu „Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2013/08/A/HS2/00058.

¹ Por. A. Kosińska: *Literatura choromaniaków*. „Dekada Literacka” 1997, nr 10/11 [<http://www.dekadaliteracka.pl/?id=1601> (dostęp: 11 VII 2013)].

² Taki jest punkt wyjścia dwu najważniejszych analiz literaturoznawczych spuścizny Choromańskiego: S. WYSŁOUCH: *Proza Michała Choromańskiego*. Warszawa 1977 i A. KONKOWSKIEGO: *Michał Choromański*. Warszawa 1980.

z taką okładką i takim tytułem sięgnie raczej ktoś poszukujący sensacji, erotyki lub, co najwyżej, zabicia wagonowej nudy.

Bogiem a prawdą trzeba powiedzieć, że jeśli nawet powojenne powieści autora *Zazdrości i medycyny* są wyrafinowanymi formalnymi gramami z popularnymi i najczęściej przebrzmiałymi konwencjami gatunkowymi, to w swoich opowiadaniach pisarz stawia na prostotę i nie wymaga wiele od czytelnika. W niemal każdym spośród dwudziestu utworów zbioru pojawiają się panie w pończoszkach, pantofelkach i/lub szlafroczkach. Erotyki tu tyle, ile można było sobie wyobrazić przed publikacją (w tym samym roku) *Sztuki kochania* Michaliny Wisłockiej. W tym sensie możemy powiedzieć, że okładka ściśle koresponduje z treścią zbioru opowiadań.

Postacie okładkowych wampów ilustrują jednak przede wszystkim treść tytułowego opowiadania. Poświęćmy mu chwilę uwagi. Jego narrator spotyka się z ukochaną Elżą w mieszkaniu jej matki (ściany są cienkie i słychać stukot maszyny do pisania, na której mama pracuje, jesteśmy widać w bloku z wielkiej płyty). Narrator musi powściągać swoją namiętność: „Przez sukienkę oczami ducha ujrzałem na jej ciele diabelski język czerwonych włosów” (PF, s. 18)³. Co ich łączy? „Miała niski głos, który zawsze tak na mnie działał” (PF, s. 19). Tak, to dobór naturalny: Elża jest niezwykle kobieca i niższa od niego o głowę, nosi liliową sukienkę i ma „niewidoczne pończochy na nogach” (PF, s. 20), oliwkową cerę, pierśi jak pomarańcze, „wąską talię i szeroką miednicę” (PF, s. 21), małe stopy i ręce, „wargi jak gdyby trochę przypuchnięte” (PF, s. 21), długą szyję, pachnącą skórę. Elża ma także siostrę – antypatyczną Eugę. Narrator wprost nie może jej znieść, choć jej groteskowej fizyczności poświęca wiele uwagi. Euga jest tego samego co on wzrostu, ma ciemnobrunatną spódnicę i „kruczoczarne włosy, które na głowie układała w banię, a które na nogach przezierały przez pończoszki” (PF, s. 22). Na Eugę kobiecość narzucona jest niedbale jak znoszona podomka. W istocie swej bowiem Euga jest niebezpiecznie męska i przez to zanedo podobna do samego narratora:

Elża była młodsza ode mnie o siedem lat, Euga tylko o dwa – kończyła już dwudziesty piąty rok życia. W obejściu swym miała coś męskiego. Powiedziała do mnie kiedyś: „Po waszym ślubie będziemy dobrymi kolegami!” (PF, s. 22)

³ Przy cytatach z utworów Michała CHOROMAŃSKIEGO stosuję następujące skróty: BB (*Biali bracia*. Poznań 1990), KB (*Kotły beethovenowskie*. Poznań, 1988), MK (*Mężczyzna i kobieta*. Bydgoszcz 1997), PF (*Polowanie na Freuda*. Poznań 1976), RK (*Różowe krowy i szare scandalie*. Warszawa 1988), SWB (*Skandal w Wesołych Bagniskach*. Warszawa 1993), W (*Warianty*. Poznań 1964).

Po opisywanym spotkaniu z obiema siostrami (Euga zakłóca randkę z Elżą) bohater ma sen, w którym kocha nie Elżę a Eugę właśnie, Eugi pożąda:

Podbiegłem do niej. – Moja droga – szepnąłem – i nie zdawałem sobie sprawy, o kim mówię. – Wiem – odpowiedziała cicho i położyła mi dłoń na ramieniu. Wtem za rusztowaniem mignęła postać Elży! Szukała kogoś rozglądając się. – Bądź spokojny – powiedziała Euga – ona nas nie zauważy... – I coś mnie wtedy jakby olśniło. „Freud! Pomyslałem z wdzięcznością. Nie kocham Elży! Jakżeż to dobrze wiedzieć prawdę! Co za ulga! Euga wie o tym również, bo jest ze mną w zмовie!” [...] Nawet to, że Euga nie miała wciętej talii, że była zrobiona jakby z jednej bryły, nawet to mnie podniecało. (PF, s. 24–25)

Kiedy następnego ranka bohater się budzi, śmiać mu się chce ze snu, bo pewien jest swej namiętności względem kobiecej Elży. Uważa, że „upolował Freuda”. Upewnia się o tym, gdy spotyka obie siostry i zmasculinizowana Euga nie budzi jego zainteresowania, „nie ma w niej nic, co by mi mogło się podobać” (PF, s. 26) – twierdzi.

Czytelnik ma jednak problem. Być może taki sam problem ma narrator, lecz nie chce o nim mówić. Na czym on polega? Nie wiemy i on sam nie wie, czy wierzyć temu, co mówi – tej fanfaronadzie o upolowanym Freudzie. Innymi słowy, czy wierzyć świadomości, jawie? Czy też wierzyć autorytetowi wiedeńskiego psychiatry, który przekonuje nas, że sny objawiają prawdę o nas i naszych pożądaniach; prawdę, którą świadomość nieraz chce wyprzeć, zagadać⁴. Bez względu na wszystko: toporna Euga z włosami na nogach nie ma w sobie nic z kobiety, a już na pewno nie jest tym wampem z okładki. Tajone pożądanie Eugi byłoby jakościowo inne od pożądania Elży – Euga za mało jest kobietą, w jej wypadku zanika niemal zupełnie dymorfizm płciowy, pożądać jej może tylko homoseksualista („nieprawdziwy mężczyzna”), a narrator homoseksualistą – tak przynajmniej nas i siebie próbuje przekonać – nie jest⁵.

⁴ Interpretacja A. Konkowskiego, w której zawiera on świadomości, tzn. bierze za dobrą monetę tytułowe „upolowanie Freuda”, zdumiewa naiwnością. Wszak wiemy doskonale, że Choromańskiego inspirowały stany nieświadome, szukał on przyczyn rzeczywistych zdarzeń w grze nieświadomych czynników. Dlaczegoż zatem mielibyśmy brać za dobrą monetę opowieść narratora, wszak narratorzy utworów Choromańskiego niemal zawsze dysponują ograniczoną wiedzą o świecie i motywacjach bohaterów. Konkowski nie dostrzega też oczywistej maskulinizacji postaci Eugi. Por. A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 13.

⁵ W kontekście tych rozważań wróćmy do niskiego głosu Elży. Niski głos – bez względu na płeć – jest nacechowany erotyzmem, niemniej jednak biologicznie niski

Badacze (nieliczni) i krytycy (nieco tylko liczniejsi) twórczość Michała Choromańskiego potraktowali podobnie jak Rafał Jesionowicz, autor okładki *Polowania...*, uznając, że jednym z powracających i strukturujących ją motywów jest modernistyczny konflikt płci. Rebeka Tamtenowa, Dragina Łucka, Nita Łajbowa – wszystkie one i wiele, wiele innych prezentują typ modernistycznego seksualnego wampa, kobiety fatalnej, modliszki wabiącej, a potem pożerającej mężczyzn.

Niemniej jednak, oprócz tych jasnych płciowych opozycji mamy w twórczości Choromańskiego do czynienia i z bardziej skomplikowanymi układami seksualnymi. Homoerotyzm jest zjawiskiem, które niewątpliwie fascynuje pisarza (posądzanego zresztą o na przykład romans z Henrykiem Worcellem⁶, wątpliwości dociekliwych mogła też budzić zażyła przyjaźń ze Stefanem Napierskim), nie tylko jako rozwiązanie powieściowe, ale także jako zjawisko komplikujące układy ról, płciowych i seksualnych, w które sam wchodził:

Mówiliśmy też – zapisuje 15 sierpnia 1932 r. Zofia Nałkowska w swoim dzienniku – troszeczkę o naszych sprawach. Naturalnie tylko ja byłam winna, nie rozumiejąc, jak wysoką w swym życiu wyznaczał mi rolę – on, tak pogardzający kobietami. Udawał zabawnie, jak mówi Karol Szymanowski: „ona ma, wiesz, taki *charme*, taki niesłychany *charme*, to nadzwyczajne – tyle kobiecości przy tym intelekcie – tylko że – dziwna rzecz, tak na nic nie reaguje, jest aerotyczna”. Obaj się zgodzili, że można mnie kochać „homoseksualnie”. Kto by pomyślał! [...] Czyż jednak właśnie ów sposób, w jaki można się we mnie kochać (w ustach K. Sz., a może i M. Ch. ma to być najwyższy dowód uznania), nie usprawiedliwia całkowicie mojej aerotyczności?⁷

głos przynależy jest męskości. Głos to Kristewowskie *semiotyczne*, a także identyfikator naszej jednostkowości: „Wzajemne rozpoznanie [przez głos – W. Ś.], jest równocześnie komunikowaniem cielesności w tym, co dla niej unikatowe i niepowtarzalne [...]. Zanim jeszcze porozumiemy się za pomocą słów [...] jednostki ludzkie komunikują to, kim są, poprzez swój głos”. Por. hasło „La voix” w: *Dictionnaire du corps*. Ed. M. MARZANO. Paris 2007, s. 987. Głos jako pochodzący z wnętrza ciała jest – podobnie jak sen – wyrazicielem treści kulturowo tłumionych, toteż niski (erotyczny i męski zarazem) głos Eugi, którego urokowi ulega (podobnie jak towarzysze Odysa ulegają urokowi syreniego śpiewu) narrator w logice opowiadania może sygnalizować zakazane/wyparte homoerotyczne pragnienie bohatera.

⁶ Por. M. SOŁĘTSYK: *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*. Poznań 1989, s. 74.

⁷ Z. NAŁKOWSKA: *Dzienniki IV 1930–1939. Cz. 1: (1930–1934)*. Oprac., wstęp i komentarz. H. KIRCHNER. Warszawa 1988, s. 360.

Zainteresowanie homoseksualizmem, jakie z pewnością przejawia Choromański, jak dotąd umyka historycznoliterackiej refleksji. Jako oś fabularna utworu pojawia się homoseksualizm, oprócz wspomnianego opowiadania, w *Skandalu w Wesołych Bagniskach*, *Kotłach beethovenowskich*, *Różowych krowach i szarych scandaliach*, odnajdziemy go także między innymi w debiutanckich *Białych braciach*, *Miłosnym atlasie anatomicznym*, w opowiadaniach *Konrad przez małe C* czy *Niesamowita historia*. W prezentowanym tu szkicu pragnę tę mniej znaną tematykę twórczości Choromańskiego poddać analizie jako problem fabuły, problem języka i problem komunikacji. Chciałbym również postawić pytanie o to, czy kwestia homoseksualności u Choromańskiego funkcjonuje jako zagadnienie wpływające na strukturę dzieła (ewentualnie traktowane jest jako „nośny” temat prozy psychologicznej), jak to się dzieje u rówieśnych mu pisarzy, czy też homoseksualizm stanowi sensacyjny „wabik” fabularny, dzięki któremu powieści otoczone będą aurą tajemniczości, sensacyjności, tabu.

Niebezpieczne powaby – homoseksualizm w grze

Gdzie erotyka i seks, tam pojawia się antagonizm i gra. Choromański kojarzy za Owidiuszem sztukę miłosną ze sztuką grania, ta zaś [...] symbolizuje współzawodnictwo w ogóle, a w szczególności walkę płci. Jej celem jest zawładnięcie wolą partnera. Poznanie tajników gier stanowi punkt wyjścia do poznania tajników współżycia. Według Choromańskiego miłość nie odbywa się bez kalkulacji i strategii. Jej źródłem jest popęd panowania. Pozbawioną wyższych sensów erotykę przedstawia pisarz jako partię szachów toczoną pod dyktando irracjonalnych popędów, zaspokajanych przy pomocy racjonalnych metod⁸.

Istotnie, obie płcie prowadzą między sobą, sądzi Choromański za Ottonem Weiningerem, grę, nieraz o bardzo wysoką stawkę. Tam jednak, gdzie mamy białe i czarne figury, pojawienie się figur innego koloru rozбивa układ i reguły gry, wprowadza element chaosu i nieprzewidywalności.

Użyta metafora szachowa jest jak najbardziej na miejscu – reguły szachowe bywały wykorzystywane przez pisarza nie raz, szczególnie zaś

⁸ A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 78.

„szachowość” konstrukcji odnajdujemy w debiutanckich *Białych bra-
ciach*, w których

gra w szachy pojawia się jako jeden z motywów, ale z biegiem czasu czynność ta przemienia się w starcie politycznych wrogów, w chwili zaś rozpętania się śnieżnej zamieci – w potyczkę człowieka z samym sobą, żywiołem, przeznaczeniem. Dotychczasowi rywale zajmą pozycje pionków i figur, którymi przedtem grali⁹.

„Szachowość” powieści jest więc wielopoziomowa – mamy do czynienia ze scenami gry jako takiej, rywalizacja Bielicza i Brajtisa ze wszystkimi jej niedookreśleniami to drugi poziom gry, natomiast trzeci poziom to gra żywiołów, w której ludzie stają się pionkami. Ponieważ interesują nas tu relacje międzyludzkie, proponuję skupić się na drugim ze wskazanych poziomów. Bohaterowie są antagonistami, lecz grę, w którą grają, zakłóca w pewnym momencie niespodziewana dla nikogo inwazja erotyki. Homoseksualne zauroczenie spada na czekistę Bielicza jak *deus ex machina*, w pewnym sensie dzięki zewnętrznym okolicznościom – ratowaniu Brajtisa. Tę zaskakującą na tle epoki motywację psychologiczną odkrywa między innymi omawiająca na łamach lewicowej „Kultury” Irena Krzywicka, pisząc:

W mrozie, w obliczu śmierci, przez dwa grzejące się w tchórzliwym braterstwie ciała kontrrewolucjonisty (?) i bolszewika przebiega nagle dreszcz niespodziany, dreszcz miłosny, który jest istotnym motorem życia, który pcha do działania i z powodzeniem może zastąpić tzw. *szlachetne porywy duszy*¹⁰.

Homoerotyczna motywacja zostaje wyparta przez samych bohaterów:

[Bielicz] postanowił, że pojedzie z Brajtisem nie przez sympatię do niego, skądże znów sympatię? Jest z nim po prostu związany pewną sprawą nieosobistą i – hm, hm – antypatią! Nie, nie spuszczę go z oka, teraz wymknąłby mi się na amen. (*BB*, s. 97)

A kiedy Bielicz po raz pierwszy w życiu ogląda z bliska nagie męskie ciało chorego Brajtisa

⁹ Ibidem, s. 66–67.

¹⁰ I. KRZYWICKA: *Nowe książki*. W: EADEM: *Kontrola współczesności. Wybór publicystyki międzywojennej*. Red. A. ZAWISZEWSKA. Warszawa 2008, s. 247. Pierwodruk: „Kultura” 1931, nr 2, s. 2.

surowe nagie kształty uderzyły go drastycznym pięknem i pradawną pokusą. Linia uda wydała mu się nawet niebezpieczna (BB, s. 106).

Cielesna epifania rozbraja czekistę, u którego „zawodowa podejrziliwość, partyjna nienawiść zniknęły” (BB, s. 106). Bielicz konfrontowany z okolicznościami dowiaduje się o sobie czegoś nowego, poznaje swoją „drugą duszę”; drugą, bo „w człowieku są dwie dusze [...], druga jest schowana w pierwszej jak żółtko w jajku” (BB, s. 83).

Zastępca naczelnika CzeKa staje wobec konieczności podjęcia określonych wyborów: może iść za świeżo wzbudzonymi uczuciami lub też powrócić na utarte koleiny rewolucyjnej czujności. Co wybiera?

Wzruszył ramionami i rozciągnął krwawe, żarłoczne wargi. Budziła się w nim zewnętrzna, stara, pierwsza natura: dusza życia codziennego. Świeże nietknięte uczucia chowały się spiesźnie w głąb¹¹. (BB, s. 106)

W *Białych braciach* pożądanie homoerotyczne rozchwiewa reguły gry, zostają jednak one szybko odtworzone, możliwość homoerotycznego romansu zostaje stłamszona w zarodku. Niemniej jednak jest obecna, ukazując wyraźnie, jak nigdzie indziej u Choromańskiego, bliskość między tym, co homospołeczne, a tym, co homoerotyczne¹².

Niemal dosłowne potwierdzenie tezy o „zakłócaniu gry” znajdziemy w *Skandalu w Wesołych Bagniskach* (1934), trzeciej powieści Choromańskiego¹³. W majątku Wesołe Bagniska swoją partię pikiety rozgrywają gospodarz hrabia, proboszcz i komisarz Armii Czerwonej, Izmajłow. Jest rok 1918. Izmajłow jest nawróconym na komunizm arystokratą i kokainistą. Komisarz w każdej grze dysponuje damami. Uwagę na ten temat czyni proboszcz.

¹¹ Gwoli ścisłości należy wspomnieć także kupca Graasa, którego postać zwięźle i barwnie omawia Krzywicka: „Pokraczny, śmieszny kupiec żydowski Graas, przejęty nagłą, nie cofającą się przed niczym, miłością do Brajtisa jest jeszcze jednym wariantem tej idei. Zresztą i to jest doskonałe, owa nagła, spazmatyczna dobroć ma też i inną podszewkę, jakiś pociąg fizyczny, jakieś powinowactwo chemiczne, jakiś poryw niespodziewanie pederastyczny”. (I. KRZYWICKA: *Nowe książki...*, s. 246) Graas ulega fascynacji na początku powieści, gdy Brajtis dokonuje z nim nader tajemniczej i niejasnej transakcji zakupu zrujnowanej kamienicy: „[...] oczy Graasa łzawią od wręcz zmysłowego zachwyty”. (BB, s. 28).

¹² W przypadku tej powieści badacze najwięcej mówią o „nienormatywności” opisywanych relacji. W pozostałych, może dlatego, że zmianie ulega też technika pisarska, „nienormatywny” charakter relacji erotycznych najczęściej umyka uwadze obserwatorów.

¹³ Nie licząc oczywiście pisanej po rosyjsku *Powieści o muzyce*.

Na to komisarz Izmaïłow pokazywał mi wszystkie zęby w okropnym uśmiechu. 'Księżę', powiada, 'to mnie się damy imają, ja zaś wolę waleatów.' Bubków, powiada, woli! (SWB, s. 11)

Od czasu wizyty rosyjskiego komisarza samobójcy upłynęło pięć lat, kiedy przyjaciel domu, Jerzy Wawicki, odwiedzi, wracając z Biarritz, majątek Apolinarego Rozstajły. Historia z czasów sowieckiej ofensywy będzie się od teraz w dziwny i niepojęty sposób przeplatać z wydarzeniami współczesnymi, jak gdyby nowym wcieleniem pożądającego waleatów komisarza był homoseksualista Wawicki.

Z punktu widzenia gry międzypłciowej nader istotna jest scena podróży Wawickiego pociągiem, scena, dodajmy, zupełnie niemal redundantna z punktu widzenia fabuły utworu. Wawicki jest homoseksualistą i podobnie jak u barona de Charlus z dzieła Marcela Prousta przez jego dandysowską męskość przeziara „wewnętrzna kobieca natura” (SWB, s. 14), ma na przykład kobiece ręce, skronie „jakby z lekka upudrowane”. Wawicki specjalnie pozostawia sobie nietwarzową fryzurę, „gdyż uważał, że zbyt piękni mężczyźni są czymś nieprzyzwoitym” (SWB, s. 15). Postać Wawickiego robi piorunujące wrażenie na współtowarzyszce podróży:

Było jej nie tyle gorąco, ile czuła się nieprzyjemnie podniecona i nieprzyjemnie zdenerwowana absolutną obojętnością swego sąsiada. Jerzy Wawicki bowiem nie zwracał na nią, jak również na inne siedzące w wagonie panie, najmniejszej uwagi.

Pani jest na tyle rozdrażniona obojętnym Wawickim, że, by zwrócić na siebie jego uwagę, prosi go o zapalkę, mimo że w pobliżu krząta się kelner. Wawicki z chłodną elegancją spełnia jej prośbę. Pani jednak robi się coraz bardziej niespokojna,

nagle bowiem wydało się jej, że jest to mężczyzna zupełnie niepodobny do wszystkich, jakich знаła przedtem, i że ta odmienność polega na jakichś specjalnych cielesnych jego właściwościach. [...] Wszystkie panie w wagonie restauracyjnym czuły mniej więcej to samo. (SWB, s. 16)

Jeśli scena w jakikolwiek sposób się funkcjonalizuje, to jedynie jako pośrednie wyjaśnienie relacji, jaka łączyła Wawickiego z samobójczo zmarłą żoną Apolinarego Rozstajły, Agnieszką. Wawicki, podobnie jak wcześniej Izmaïłow, zachowuje się *très chevaleresque* względem księżowskiego siostrzeńca, natomiast próba inicjacji zbliżenia ze strony Agnieszki kończy się jej kompromitacją wynikającą z odwrócenia ról:

to ona prosi go o pocałunek, którego on odmawia, to on upuszcza chusteczkę, którą ona podnosi. Wawicki jest reżyserem tej sceny, gdyż

uczuciowa i zmysłowa obojętność wobec wszystkich kobiet równoważyła się, rzec można, sadystyczną wrażliwością na miłosne męki, których był przyczyną. (SWB, s. 53)

Odrzucona przez Wawickiego Agnieszka postanowiła się zabić, ale zarazem zemścić się na Wawickim. W pożegnalnym liście do męża pisze, że oddała się Wawickiemu. Ten, przyjeżdżając po roku do Wesołych Bagnisk, nie ma pojęcia o treści listu i nie wie, że Apolinary będzie chciał go zgładzić. Łańcuch zdarzeń, który inicjuje Wawicki, przerasta go, a gra, którą inspiruje, zamienia się w obłędne polowanie na Wawickiego, które przedsięwziera hrabia Apolinary. Jak się okazuje, nie można bezkarnie naruszać reguł. Chcąc nie chcąc, Wawicki przestaje być chłodnym rozgrywającym, a staje się zwierzyną łowną, stawką w grze, jaką jest polowanie:

Od początku do końca zachowywał się niekonsekwentnie i im dalej brnął, tym mniej rozumiał samego siebie. Był kolejno zgorszony i przerażony, nonszalancki i zmaltretowany, pokorny i kłamliwy. A było to dlatego, że ani rusz nie mógł się zdecydować, jakie ma zająć stanowisko wobec wydarzeń i faktów, które tak bezlitośnie zwały mu się na głowę. (SWB, s. 112)

Bliskimi kuzynami Jerzego Wawickiego są bohaterowie niemal jednocześnie wydanych powieści *Różowe krowy i szare scandalie* i *Kotły beethovenowskie*. Leopold Amancjusz Baschalis, bohater *Różowych krów...*, ma, według Andrzeja Konkowskiego, „inklinacje biseksualne”¹⁴. Nie wiem, skąd ten pomysł Konkowskiego, w powieści Baschalis przedstawiany jest po wielokroć jako „mizoginista”, a całe akapity autor poświęca opisowi jego niechęci do kobiet. Jeśli więc można by mówić o jego biseksualizmie, to jedynie w tym znaczeniu, że Choromański konstruuje tę postać zgodnie z modernistycznymi koncepcjami płciowości, wedle których homoseksualista posiada „duszę kobiecą zamkniętą w męskim ciele”. Podobnie jak Wawicki, Baschalis wywiera magiczny wpływ na kobiety: „Miał bardzo różowe wargi i jasnoszary wzrok. Jak niemal we wszystkich mizoginistach, mżyło w nim coś, co magnetyzowało kobiety” (RK, s. 10). W jednej z pierwszych scen powieści

¹⁴ A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 144.

Baschalis spotyka się w salonie z doktorową Potkańską i jej córką, Terenią, która reprezentuje modny w latach dwudziestych styl *à la garçon*. W jadalni zapada „cudaczna zmysłowość”, którą znamy już z przedziału pociągu, którym jechał Wawicki. Scenie towarzyszy refleksja narratora:

Mizoginiści są niekiedy dla kobiety swoistym kuszeniem świętego Antoniego. Z tą różnicą, że takie kuszenie ich nie straszy, przeciwnie, napędza przedsiębiorczością. Grzech z mizoginistą to tryumf dla kobiety. A właściwie jest to zwycięstwo męskości autentycznej nad męskością wątpliwą. Albowiem męskość mizoginisty pozostaje dla sprawozdawcy pod znakiem zapytania. Natomiast zwycięska kobieta zwyciężyła nad nim dlatego, że się zbudził w niej najprawdziwszy mężczyzna. (RK, s. 11)

O rywalizujących z sobą doktorowej i doktorównie powiada narrator, iż „prawie że posiadały virilia” (RK, s. 11), jakby rezerwując dla męskości erotyczną inicjatywę, bierność zaś zarzucając kobiecości. Dopiero, kiedy mężczyzna dopatruje się w kobiecie jej cech płciowych (biodra, biust etc.), kobieta jak gdyby wraca w kobiecość (bierność), póki tego mężczyzna nie widzi to kobieta jest mężczyzną (aktywność), jest aktywną rajfurką samej siebie. Przy „mizoginie” kobieta nie może być sobą, nie może być kobietą, bo tę, jako kobietę – powtórzmy – stwarza męskie pożądanie/patrzenie.

Doktorowa, przegnavszy córkę, próbuje ostentacyjnie upić i uwieść Baschalisa, podobnie jak wcześniej uwodziła Wawickiego Agnieszka Rozstajło. Niestety jej awanse spełzają na niczym, choć czytelnik dowiaduje się, że Baschalis swoją niechęć do kobiet przekuwa w – bardziej opłacalną – tajemniczą obojętność, która jest narzędziem zabójczym w grach prowadzonych przez Baschalisa:

Oczy Baschalisa zareagowały na nią jak niczyje przedtem. Nawet się zdziwiła, zobaczywszy w nich chęć kapitulacji, pasywność, wołającą o natychmiastowe wzięcie. I ma się rozumieć, znów prawie męskość doszła w niej do głosu. [...] Niestety, w tym samym momencie katarakta seksualna znikła z oka gościa, i z powrotem było w nim coś niepokojąco nieuchwytnego – raczej pustka, w której już siebie nie czuła. To ją do cna zbałamuciło. Dopięła swój kieliszek. (RK, s. 17)

Niewątpliwym *novum* jest uwaga narratora, że erotyczny powab Baschalisa działa właściwie na obie płcie. Cytowany niżej fragment nie ma charakteru wyznania, niemniej jednak w dosłowny sposób mówi o zakłóceniu reguł gry przez postać „mizoginisty”:

Annalista [...] miał sam na sobie się przekonać o przyciągających właściwościach baschalisowej powierzchowności, zapewnia przy tej okazji, iż trudno... o, bardzo trudno było się jej oprzeć. Leopold Amancjusz wzbudzał wysoki podziw; [...] Niepokoił przede wszystkim czymś magnetyzującym, co pod jego cielesną (przykuwającą zaraz wzrok) powłoką stale mrugało. Het, dopiero po latach zrozumiałem, że niektórzy mizoginiści potrafią kiedy niekiedy wznieść się na takie szczyty uwodzicielstwa, że nawet całkiem codzienni ludzie (niespodziewający się, iż tu chodzi o sekret płci) czują się w ich obecności jak zaczadzeni? Rzekłbyś, wydaje się to nieprawdopodobne: czy męczyzna podziwia kiedy cudzą męską urodę? Nie do pomyślenia!... A jednak, gdy pod nią migocze coś kobiecego, a o to prawdopodobnie idzie, w i n s t y n k i e m ę s k i m z a c h o d z ą z a k ł ó c e n i a, n a s w ó j s p o s ó b n i e p o r o z u m i e n i a [podkreśl. – W.Ś.] – aż naraz ów męczyzna zaczyna widzieć w mizoginiście (pod warunkiem jednak, że nie podejrzewa go o mizoginizm), zaczyna w nim dostrzegać coś... diabli wiedzą, co. (RK, s. 169)

Choromański wiąże nienormatywność homoerotyzmu z kategorią skandalu – słowo to występuje w tytułach obu najobszerniej prezentujących homoerotycznych bohaterów powieści, w pierwszej z nich ponadto jej bohater, Jerzy Wawicki, mówi o skandalu bądź skandaliczności, ilekroć jego seksualnym preferencjom grozi odkrycie. Skandalem również jest pojawienie się w położonym na granicy II RP z III Rzeszą miasteczku Ludomira Sebastiana Sztona z powieści *Kotły beethovenowskie*¹⁵.

Już sama zresztą znajomość ze demonicznym Sztonem nie wróży nic dobrego. Są bowiem osoby obdarzone jakąś sataniczną mocą, posiadają one dar rzucania uroku na innych, wywierania hipnotycznego, negatywnego przy tym wpływu. Obcowanie lub kontakt z nimi grozi niebezpieczeństwem, utratą własnej woli, opętaniem, chorobą a niekiedy wręcz śmiercią¹⁶.

Szton jest czynnikiem wprowadzającym zakłócenie w małomiasteczkową homeostazę, a jego pojawienie się ma dla bohatera fatalne skutki. Wiemy o tym, choć wykazanie związków przyczynowo-skutkowych

¹⁵ W kontekście tematyki tego podrozdziału, jaką jest gra i jej zakłócenie, należy zwrócić uwagę na to, że Szton to nazwa żetonu używanego przy grze w ruletkę. Por. A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 43.

¹⁶ Ibidem, s. 27.

w powieści Choromańskiego następuje niejaką trudność – rządzi tu porządek asocjacji i niejasnych a dusznych korespondencji. Nierozwikłana zagadka kryminalna (zabójstwo ciotki) i afera szpiegowska koncentrują się wokół postaci Sztona, który w tajemniczych okolicznościach znika przed odkryciem zwłok ciotki. Jeśli można mówić o demoniczności Sztona, jak czyni to Seweryna Wysłouch, to jedynie w kategoriach groteskowości – Szton nie ma przerażać i nie przeraża, raczej intryguje, czasem może irtuje, często nawet śmieszy swoim niedopasowaniem do otaczającej rzeczywistości i stosowaniem ezoterycznych rekwizytów.

Już pierwsze spotkanie narratora, naiwnego Jasia Fiłomadzkiego ze Sztonem zwraca naszą uwagę na seksualną nadzwyczajność tego ostatniego – wargi na 60-letnim obliczu Sztona są tak czerwone, że wydają się „podmalowane damską pomadką” (KB, s. 15), co nasuwa narratorowi myśl o *satyriasis*, nadpobudliwości płciowej Sztona. Szton na pierwszym spotkaniu recytuje tymi swoimi „karminowymi, trochę damskimi” (KB, s. 16) wargami fragment słynnego wiersza Lorda Alfreda Douglasa pt. *Dwie miłości*. Tak, to ten słynny tekst o miłości, „która nie chce powiedzieć swego imienia”, o miłości męsko-męskiej! Dodajmy do tego pierwsze wrażenia narratora, który dostrzega u Sztona „pewność swych powabów” (KB, s. 15), „coś mizdrzącego się, ale i władczego” we wzroku, grasejowanie i „poetyzujące skandowanie każdej sylaby” (KB, s. 16), „wabiący ekscentryczny głos”. Szton ze swoją emfazą, kobiecymi, mizdrzącymi się ruchami i afekcją to wcielenie stereotypowego homoseksualisty – rozpoznaje to obeznany w takich znakach czytelnik. Narrator również, tyle że między czasem narracji a czasem akcji rozciąga się duża przestrzeń czasowa i Fiłomadzki-bohater ze swoją po wielokroć podkreślaną w powieści naiwnością – nie rozpoznaje tych i innych (jak figura św. Sebastiana) znaków homoseksualności, przez co tym łatwiej staje się ofiarą niejasnej gry prowadzonej przez Sztona. Szton ze swoim dekadensko-ezoterycznym sztafażem smutnego szatana cierpiącego na *satyriasis* wydaje się jednak nawet temu naiwnemu Fiłomadzkemu tkwić „jedną połową w czymś, co przeminęło” (KB, s. 164). Nie przeszkadza to jednak Sztonowi we wprowadzeniu zakłóceń w miłosne gry, jakie są udziałem bohaterów. Młody Fiłomadzki studiujący pianistykę u profesora Żurawlewa jest kochankiem dosłownie i seksualnie żarłocznej wdowy – starościny Marii Falcowej. Wraz z pojawieniem się Sztona ten nieoficjalny i dla obu stron wygodny charakter relacji zostaje zaburzony – Falcowa usuwa ciężę, w którą zachodzi z Fiłomadzkim, a następnie odsuwa go od siebie, faworyzując Sztona, który – to też znamienne – zrywa od samego początku konwencje, w jakie mieszczańska kultura przybiera relacje międzypłciowe:

Podawała mu rękę i ku ogromnemu jej zaskoczeniu Centaur podniósł ją do góry i... nie pocałował. Nic podobnego jeszcze w życiu jej nie spotkało. Bo przecie dłoń jej, uniesiona wysoko, znajdowała się tuż koło jego warg, a mimo to nawet nie dotknął, nie musnął jej pocałunkiem [...] (KB, s. 95)

Ten brak pocałunku skojarzmy z „nieprzyzwoitością warg” (KB, s. 98), która tylekroć przywoływana jest, gdy trzeba opisać Sztona. „Damskie wargi” (KB, s. 158) Sztona jako znak seksualnej nienormatywności (ilościowej – *satyriasis*, i jakościowej – homoerotyzm) nie podporządkowują się (jak i cała postać Sztona, o czym dalej) jakimkolwiek konwensom. Szton, chcąc nie chcąc, dokonuje ich anarchicznego rozstrojenia. Nieświadomy jego natury Fiłomadzki również mu ulega – Szton nie tyle jest dlań rywalem, ile dostarczycielem zamiennych podniet o niezrozumiałej dla Fiłomadzkiego-bohatera, ale uświadomionej Fiłomadzkemu-narratorowi proveniencji:

[...] przelałem na niego część uczuć, jakie żywiłem do Marysi! Synkowatość! [...] postać Sztona wraz z jego mrówkowatym uściskiem dłoni wyrosła we mnie jako rekompensata. Instynktownie jałem się garnąć do wspomnień o nim. Czułem, że mnie wyróżniał, i to wyróżnienie znaczyło afirmację. A synek afirmacji potrzebował. Na ogół było to uczucie dość pogmatwane i też niekiedy mrówki przypominające. Przypuszczam, że to na złość starościnie, która nie chciała mnie ni słuchać, ni widzieć [...] (KB, s. 321)

Refleksja nad dziwnym stosunkiem do Sztona rodzi się po latach:

Teraz, kiedy już wiem, kto to był lord Douglas [...] niechętnie mogę podejrzewać siebie samego o przeróżne podświadome reakcje, których rad byłbym się wyprzeć (jako mi obcych), gdybym mógł. Przykre są one i czuję się niemądrze, że oto wspomnieć o nich muszę. Na usprawiedliwienie siebie wszelako mogę dodać, iż kto wie, czy nie przeżyłby tych samych mrówek każdy adolescent – a zwłaszcza niewinny i niczego złego nie podejrzewający – przy spotkaniu i obcowaniu z mężczyzną w rodzaju Oskara Wilde’a [...]. Nie znaczy to, że w każdym chłopaku żyje in potentia lord Douglas; znaczy to po prostu, że czyjeś dziwne (bo o niezrozumiałych, ukrytych intencjach) dotknięcia samą swą dziwnością mogą wywołać niemniej dziwną reakcję, w tym wypadku przypominającą dziewczęce zakłopotanie oraz osobliwe mrowienie – chyba tak. (KB, s. 333)

Fragment właśnie przytoczony w oczywisty sposób wyłamuje się z toku narracyjnego – dyskursywne refleksje narratora mają tu charakter uogólniony. Opisuje on powszechne jakoby prawo psychologiczne, przy okazji usprawiedliwiając swoje „dziwne” według jego słów reakcje na zakazane podniety. W jakim stopniu – w świetle bliźniaczych kreacji Baschalisa i Sztona – prawdopodobna może wydawać się hipoteza, że Choromański przerabia w ten sposób traumę (?) przekroczeń kulturowych zakazów, własnych młodzieńczych fascynacji homoerotycznych, o które kuzynowi Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza nie było trudno, rozsądzać się nie poważę. Warto jednak zwrócić uwagę na powracający tu¹⁷ motyw warg. Skojarzone z erotyczną zmysłowością, z lubieżnością, symbolizujące w wielu kulturach i w ponadkulturowej męskiej imaginations płciowy organ kobiecy¹⁸ są wargi najbardziej charakterystycznym elementem twarzy pisarza. Niezwykłość niemal murzyńskich warg Choromańskiego poświadczają dokumenty z epoki...¹⁹. Lubieżne wargi – zakazane podniety – pseudofilozoficzne wyjaśnienia owych podniet powtórzone w dwu miejscach stanowią wyraźną przesłankę do – jednak! – interpretacji powieściowych sytuacji według biograficznego klucza.

Wobec niewyraźnego – homoseksualizm jako paralipsa

O stosunku Choromańskiego do języka, o wykorzystywaniu języka przez Choromańskiego powiedziano już bardzo wiele w książkach Wysłouch, Konkowskiego czy – ostatnio Chowanioka. Niewiele do tych uwag mogę dodać, zając bowiem się pragnę wycinkiem nader wąskim tego obszernego zagadnienia. Zależy mi bowiem na wskazaniu sposobów, w jakie się (nie) mówi o homoerotyzmie w powieściach Choromańskiego. Pragnę także wziąć pod uwagę sposób, w jaki mówią sami „homo-bohaterowie” powieści i opowiadań tego pisarza.

Pewnego rodzaju autoironicznym podsumowaniem tabuizujących homoerotyzm zabiegów, z jakimi mamy do czynienia w twórczości Choromańskiego, jest opowiadanie *W hotelowym lobby* ze znanego nam już zbioru *Polowanie na Freuda*. Opowiadanie przedstawia spotkanie

¹⁷ I nie tylko tu, bo także na przykład w homoseksualnym opowiadaniu *Niesamowita historia*.

¹⁸ Nabrzmienie warg jest sygnałem erotycznym. Por. D. MORRIS: *Naga kobieta*. Przeł. P. AMSTERDAMSKI. Warszawa 2006, s. 90.

¹⁹ Por. Z. NAŁKOWSKA: *Dzienniki...*, s. 336.

– przypadkowe – pewnego laryngologa, dra Nacowamczyna, który jest zarazem narratorem, i wielkiej aktorki filmowej, panny Beaty Mokrowierskiej. Niesmaczne nieporozumienie językowe, na którym oparta jest fabuła opowiadania polega na tym, że aktorka bierze laryngologa za pediatrę:

[...] czy jest pan specjalistą od chorób dziecięcych?

– Wręcz przeciwnie, proszę pani. To się nazywa pediatria [...]

– Jest pan pediatrą? – podejrzliwie powtórzyła – Patrzcie! Pierwszy raz słyszę, żeby pediatrzy byli wrażliwi na kobiecy urok.

[...] Wiem bardzo dobrze o czym pan mówi. Oskar Wilde był pediatrą. Andre Gide... u nas pewien muzyk... (PF, s. 65)

Tak, językowe *qui pro quo* polega na wzięciu pediatri (którym Nacowamczyn nie jest) za pederastę (którym nie jest tym bardziej)! W dalszym ciągu tego groteskowego dialogu aktorka dziwi się, że z pediatrami można mieć dzieci, następnie zdumiewa się, że jest pediatrą (choć nie jest!) dla pieniędzy i że jest specjalistą od gardła, uszu i nosa (nie może wyjść z podziwu dla penetracyjnych możliwości „pediatry”?). Mokrowierska dziwi się też, że „pediatra” może się nią interesować, kiedy Nacowamczyn zdradza jej, że pragnie zajrzeć do jej gardła (by później opisać jej struny głosowe w fachowym periodyku), aktorka mdleje.

A kiedy ją ocucono, to zwracając się do nadbiegłych portierów i kierownika recepcji, powiedziała barytonem i wciąż pełna zdziwienia o biednym doktorze Nacowamczynie:

– To był chyba... jakiś nieokiełznany samiec! (PF, s. 71)

Dlaczego opowiadanie jest autoironiczne? Można odnieść wrażenie, że Choromański prowadzi tu przynajmniej dwie gry, pierwszą – z czytelnikiem ponad głowami bohaterów; drugą – z wieloznacznością języka. Reguły pierwszej gry są aż nadto przejrzyste: aktorka ma oczywiście na myśli pederastę, z czego z kolei nie zdaje sobie sprawy biedny medyk, kolejny spośród długiej listy naiwnych bohaterów Choromańskiego. Dowcip opowiadania ma polegać na tym, że przypisywane doktorowi cechy (kojarzone z pederastą) nijak się mają do rzeczywistości, czytelnik natomiast wyposażony jest w wiedzę o naturalnych jakoby cechach pederasty i w wiedzę o tym, że Nacowamczyn pederastą nie jest. Ta wspólna wiedza zbliża narratora i czytelnika, kosztem zabawnych bohaterów: widzącej „rozerotyzowane coś, czego nie ma” divy i absolutnie oderotyzowanego lekarza, który nie ma pojęcia o godnym moralnego potępienia (niepotępianym wszak przez aktorkę) zjawisku. Z właściwą

autoironią mamy do czynienia na drugim poziomie gry: wszak aktorka robi to samo z językiem, co w swoich powieściach nader często robi sam Choromański:

W większości wyrażen używanych przez bohaterów Choromańskiego więź między elementem znaczącym (formą) i elementem znaczonym (treścią) okazuje się dowolna, ale poszczególnym elementom znaczącym odpowiada kilka elementów znaczonych²⁰.

Dzięki takiemu kształtowaniu języka wszystko właściwie może zostać sekundarnie zseksualizowane, a nawet „zhomoseksualizowane”, co widzieliśmy na przykładzie gry w karty w *Skandalu w Wesółych Bagniskach*. Zresztą, należy dodać, że wtórna erotyzacja to nie tylko cecha języka, lecz nader często całego świata powieściowego (sad Łajbów w *Miłosnym atlasie anatomicznym* jest tego może najlepszym przykładem). Tej tendencji do panerotyzowania towarzyszy jednak w dziełach Choromańskiego szczególna tendencja do stosowania różnego rodzaju formuł peryfrastastycznych czy eufemizmów. Zjawisko to dotyczy także, a może przede wszystkim, erotyki jedнопłciowej, która właściwie w każdym utworze przywoływana jest nie wprost, bez stosowania powszechnie przyjmowanej (medyczno-jurystycznej, religijno-moralistycznej) terminologii z jednej strony, ale i bez jednoznacznego nazywania emocji ze strony drugiej. Mamy tu do czynienia z opisanym przez Eve Kosofsky Sedgwick w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej prozy Henry'ego Jamesa (*Bestia w dżungli*) i Hermana Melville'a (*Billy Budd*) stosowaniem paralipsy definiowanej jako „zapowiedź przemilczenia pewnych spraw, wykorzystana jako okazja do zwrócenia na nie uwagi”²¹.

Być może najwyraźniej doświadczamy obecności tabu językowego w *Skandalu w Wesółych Bagniskach*. Tytuł powieści przywołuje to, czego najbardziej boi się Jerzy Wawicki: „Zawsze w życiu najbardziej obawiał się skandali i brzydził nimi” (SWB, s. 52). Skandale, które co rusz wybuchają wokół Wawickiego, odsyłają w ostatecznej instancji do „zakłóceń reguł gry” powodowanych przez jego homoseksualizm. Nie trzeba dodawać, że mówi się o nim przy pomocy wszelkich możliwych peryfraz: „pewne właściwości konstytucji” (SWB, s. 53), Wawicki odnosi się do chłopców „très chevaleresque” (SWB, s. 24), krążą plotki o jego aerotyzmie. (SWB, s. 16) Oprócz peryfraz mamy oczywiście do czynienia – w przypadku Wawickiego – z całym repertuarem jednoznacznych zachowań i rekwizytów

²⁰ A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 39.

²¹ *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa 1988, s. 391.

zdradzających jego „wewnętrzną kobiecość”, jak na przykład damski rewolwer (SWB, s. 15)²².

Niezwykle rozbudowaną sferę peryfrastycznych omówień homoseksualizmu bohatera napotkamy w *Różowych krowach i szarych scandaliach*. Leopold Amancjusz Baschalis przedstawiany jest od początku powieści jako zdeklarowany „mizoginista”. To określenie pojawia się z nużącą regularnością, by wkrótce objawić się jako pochodna cecha homoseksualizmu Baschalisa. Ornamentyka języka, jakim posługuje się naiwny bądź co bądź narrator, Stefek Szczaw, koresponduje z umysłowością Baschalisa, który, możemy domniemywać, podobnie jak Jerzy Wawicki nie chce jednoznacznie określić się jako homoseksualista:

Miał on umysł zasadniczo skłonny do zawiloci, z natury swojej lubował się w okrężnych drogach [...]. Jeśli można tak rzec, miał on właściwości umysłowe cokolwiek barokowe, i z pewnością bardzo ceniał w swych planach ich ornamentykę. (RK, s. 46)

Zestawmy te pokrętności duszy oraz umysłu Baschalisa i spójrzmy na prostotę i bezpośredniość, z jaką przedstawia się seksualność drugiego głównego bohatera powieści Szczęsnego Dzierżbiłowicza:

Jako mężczyzna był w sprawach seksu przeciętnością i bez żadnych aspiracji. Nieboszczka małżonka przyniosła mu w posagu dobra podolskie oraz słabowitą, wielkooką i upudrowaną brzydotę. Atoli brzydotę miłą i sympatyczną, toteż pan Szczesny nie narzekał. Zresztą były to dlań rzeczy drugoplanowe [...] nie przypisywał seksowi jakiegokolwiek znaczenia. Zwykł mawiać: przereklamowana, przereklamowana przyjemność. (RK, s. 32)

²² Cała cielesność Wawickiego, o której piszę w innym miejscu, ma charakter zdradzający jego „kobiecość”. Ciekawym, choć pobocznym, wątkiem podczas tych rozważań może być zwrócenie uwagi na nadzwyczaj świadomy proces „konstruowania męskości” przez Wawickiego. Oto bowiem Wawicki specjalnie ma włosy „trochę brzydko zaczesane w tył”: „To uczesanie było mu nie do twarzy i Wawicki o tym wiedział, lecz świadomie nie wyzyskiwał własnej urody, a nawet, jeżeli można się tak wyrazić, świadomie ją tłumił, gdyż uważał, że zbyt piękni mężczyźni są czymś nieprzyzwoitym. Zresztą nad tymi zagadnieniami obecnie już się nie zastanawiał. Od dzieciństwa weszło mu to w krew i przyzwyczajenie, i sposób, w jaki się ubierał i jak się zachowywał, był na wskroś naturalny i prosty” (SWB, s. 15). Rzecz jasna, owa naturalność i prostota są wyraźnie wystudiowane, o czym dowiadujemy się już na następnej stronie: „Zwykły ruch, jakim podnosił szklankę, był tak wykwinny, jak gdyby z góry obmyślony i obliczony na tysiąc widzów” (SWB, s. 16). Wawicki celowo maskuje swoją dbałość o ciało, gdyż wie, że nadmierna jest jawnym sygnałem „skandalicznego” zniewieszczenia, jednocześnie jednak ta prawdziwa – zniewieszczała – natura ujawnia się poprzez... sztuczność i afektację gestów!

Mizoginia Baschalisa, którą *nota bene* ten ukrywa (RK, s. 58), staje się dość szybko oczywista w swej funkcji peryfrazy jako *pars pro toto* homoseksualizmu. Opowieść o tarapatach Baschalisa z „pewnym Androgyne” nie pozostawia tu żadnych wątpliwości. Staje się ona zresztą okazją do poczynienia pewnych eseistycznych rozważań:

Mizoginiści to rodzaj mafii bądź klanu. Mają swojego świętego (podobno Sebastiana), lubią oni epokę Peryklesa, nie wiadomo po czym rozpoznają siebie w tłumie, za swój kwiat uznają pąsowe tulipany i czczą Waltera Patera. (RK, s. 75)

Choromański w swych rozważaniach o homoseksualizmie bierze, jak się jeszcze przekonamy, za postać wzorcową Oskara Wilde’a, toteż zestawienie „mizoginistów”, „nienawistników kobiet” z wolnomularzami (RK, s. 82), tak charakterystycznie Proustowskie²³, każe myśleć o mniej lub bardziej bezpośredniej inspiracji twórczością tego pisarza²⁴. Wymienione w cytacie tulipany stają się kluczowym elementem opisu mizoginisty – staje się on „tulipaniem”. „Pan tuli pana” – nazwa kwiatu rodem z Holandii staje się żartobliwym określeniem homoseksualisty. Takiego „niezupełnie rozkwitłego tulipana” poznaje w Warszawie Baschalis. Za jego przyczyną, a właściwie za przyczyną skandalu, jaki wybucha, musi on uciekać ze stolicy do Dzierżbówic, gdzie toczy się akcja powieści. Narrator relacjonując tę historię, przechodzi do używania rodzaju nijakiego, zauważając w przypisie, że „po polsku mówi się tulipan, ale w encyklopedii użyto słowa tulipa, więc widać można tak i tak, co do tej sytuacji akurat pasuje” (RK, s. 84). Z tulipaniem/tulipą wymiennie używa narrator określenia „Androgyne”, konsekwentnie również używając rodzaju nijakiego: „Androgyne stawało się rozkapryszone i miało coraz większe apetyty i ambicje” (RK, s. 84). Widać wyraźnie, że narrator próbuje dostosowania systemu językowego do struktury płciowej

²³ „Ci ludzie stanowią masonerię rozleglejszą, skuteczniejszą i mniej podejrzaną niż łoże masońskie...”. M. PROUST: *Sodoma i Gomora*. Przeł. T. ŻELEŃSKI-BOY. Warszawa 1999, s. 27.

²⁴ Innym – strukturalnym – śladem takiej inspiracji może być konstrukcja homoseksualnych bohaterów Choromańskiego: Wawickiego, Baschalisa, Sztona, a w pewnym sensie także Klea Łajby, postacią barona de Charlus. Zwróćmy uwagę na to, że właściwie do każdego z nich pasują jak ulał rozważania Marcela o osobowości barona: „Daremnie w panu de Charlus inna istota, różniąca go od innych ludzi, łączyła się niby w centaurze koń z człowiekiem, daremnie ta inna istota zespalała się z baronem – nie spostrzegłem jej dotąd nigdy. Teraz (w scenie z Jupienem – W.Ś.) abstrakcja zmaterializowała się; zrozumiana nareszcie istota straciła natychmiast swoją czapkę-niewidkę [...]” (M. PROUST: *Sodoma...*, s. 27). Do Centaura jest porównywany również Sebastian Szton z *Kotłów...*!

i seksualnej bohaterów, którzy reprezentują sobą „trzecią płęć”²⁵, niemniej jednak wybór, najoczywistszy, jakiego dokonuje pisarz, ma charakter jawnie deprecjonujący. „Mizoginiści”, „tulipy”, „androgyni” – cała ta „trzeciopłciowa” menażeria ujęta klamrą rodzaju nijakiego podlega gramatycznej deprecjacji. Rodzaju tego bowiem polszczyzna używa najczęściej względem istot niedojrzałych, dzieci, którym odmawiamy pełni praw dorosłych mężczyzn i kobiet; dzieci, które są kapryśne i nie panują nad emocjami, mogą się bawić, są niepoważne, należy im określać granice wolności itd. Pozornie zatem neutralny eksperyment gramatyczny służy bardzo określonej celowi – pokazaniu „nieznośnej homoseksualnej lekkości bytu”. Nie mamy już nawet do czynienia z „trzecią płcią”, mamy bowiem do czynienia z istotami, które jak dzieci, nie mieszczą się w płciowym, binarnym porządku rzeczywistości.

W przypadku *Kotłów beethovenowskich* homoseksualizm Ludomira Sebastiana Sztona również nie jest nazywany wprost. Nietrudno się go jednak domyślić – na jego ślad naprowadzają nas liczne aluzje i nawiązania tworzące sieć pozornie „tajnych znaków”. Przede wszystkim należy tu wymienić nieustanne odwoływanie się Sztona do postaci Oskara Wilde’a, a nawet częściowe identyfikowanie się z nim. Zjawisko to samo w sobie ciekawe stanie się przedmiotem naszego zainteresowania w kolejnej części szkicu. Tu warto się skupić na sposobie mówienia Sztona. Dowiadujemy się między innymi, że Szton, ponoć emerytowany generał, „grasseje jak paryżanin, patetycznie i trochę zawodząco” (KB, s. 15), „mówi z poetyzującym gestem ręki” (KB, s. 165), „opisy jego [...] zawsze cechowało coś książkowego” (KB, s. 181), narrator słucha „nie tyle słów jego, co intonacji” (KB, s. 240). Proszę zwrócić uwagę na wyrafinowanie i afektację, które przebijają z tych opisów²⁶. Dalej zwróćmy uwagę na „książkową” sztuczność i staranność wypowiedzi i nacisk na jej melodyczność, niecodzienną intonację. To nie „krótkie żołnierskie słowa”, jakich po byłym wojskowym moglibyśmy się spodziewać, to mowa na wskroś literacka, żenujący słuchaczy swoją niestosownością patos. Język, którym mówi Szton, i to, co mówi, łamie reguły komunikacyjne – narrator sądzi, że Szton „ma hyzia” i „nie może się doń przyzwyczaić” (KB, s. 166). Brakuje mu dość wyraźnie języka do sprecyzowania swoich doznań, niemniej łatwo o dopowiedzenie: groteskowy kształt wypowiedzi Sztona podkreśla jego nieprzystawalność do

²⁵ Problemem jest też określenie relacji z członkami rodziny Androgynie: „[...] tatuś zachowywał się w stosunku doń tak, jakby był – znów nie wiem, jak to celnie, a delikatnie określić – rodzajem teścia, czy co?” (RK, s. 87).

²⁶ Warto również podkreślić, że i tu głos, na który narrator zwraca wyczuloną uwagę, wypowiada „prawdę ciała”.

dychotomicznych kategorii poznawczych, jakimi względem płci i seksualności posługują się bohaterowie *Kotłów...* Krótko mówiąc – tak jak Szton może mówić tylko homoseksualista. Dopowiedzenie tej prawdy pozostawia jednak Choromański w gestii czytelnika.

Na paradoks może w świetle przedstawionych faktów zakrawać ten, że prawdopodobnie jedyny raz pozwala sobie Choromański na mocne domknięcie kwestii tożsamości seksualnej bohatera wówczas, gdy bohater temu domknięciu się wymyka. Narratorem opowiadania *Konrad przez C* z tomu *Warianty* jest reemigrant z Kanady. Ów reemigrant (a więc w zasadzie sam Choromański) zderza się co rusz z rodaczą obyczajowością:

Przywitał mnie rozwartymi ramionami. Dosłownie. Otworzył ramiona i nagle uczułem ich uścisk u siebie za plecami. Denerwująca myśl przyszła mi do głowy. Pederasta! Proszę sobie wyobrazić, co przeżywałem. Od dwudziestu lat na obczyźnie nikt nawet palcem nie dotknął mego ramienia. (*W*, s. 172)

„Konwenanse nie wykluczają żadnego tematu, wykluczają jedynie niektóre techniki jego przekazu i nobilitują techniki specjalne” – pisze o języku i tematyce rozmów w arystokratycznym domu Łajbów z *Miłosnego atlasu anatomicznego* Andrzej Konkowski²⁷. Uwagę tę można rozszerzyć i przyporządkować jej całe niemal pisarstwo Choromańskiego. Temat homoseksualizmu, tyleż drażliwy, co – w kontekście twórczych zainteresowań autora *Zazdrości i medycyny* – interesujący, jest tak właśnie, inaczej niż erotyka heteroseksualna, traktowany. Nienazywany wprost – bywa opisywany za pomocą szeregu mniej czy bardziej wyrafinowanych środków. Należy przy tym zwrócić uwagę na to, że jakkolwiek Choromański homoseksualizm swoich bohaterów traktuje z ogromną dozą protekcyjności, to jednak nigdzie nie potępia go jednoznacznie: choć nie drażni światopoglądu swego intencjonalnego odbiorcy afirmatywnością czy choćby próbą psychologicznej penetracji relacji jedнопłciowej²⁸, to jednak nie podejmuje prób moralizowania czy oceniania swych bohaterów. I jest w tym, przynajmniej konsekwentny; kiedy pisał dla „Wiadomości Literackich” swój słynny reportaż z Tworek,

²⁷ Por. A. KONKOWSKI: *Michał Choromański...*, s. 49.

²⁸ Tu należałoby zrobić wyjątek dla *Białych braci*, w których dochodzi do próby pogłębionej relacji psychologicznej: „W *Białych braciach* – twierdzi Wysłouch – humanitaryzm drugoplanowych bohaterów, Graasa i Bielicza, w stosunku do Brajtisa można tłumaczyć nieuświadomionym popędem, ponieważ sam narrator podkreśla zmysłowe wrażenie, jakie robił Brajtis na otoczeniu [...]”. S. WYSŁOUCH: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 49.

mógł nawet tym wyłączeniem seksualności ze sfery osądów moralnych szokować:

Dowiedziałem się jeszcze – gdy opuszczałem pawilon – że wśród młodych zdarzają się wypadki homoseksualizmu. – Musimy mieć ich na oku! – dokończył psychiatra, ja zaś chciałem zapytać „dlaczego?” ale nie zapytałem²⁹.

Wobec kulturowych modeli – homoseksualizm i stylizacja Wilde'owska

Czy zamierzenie satyryczne – pytała w 1973 r. Hanna Kirchner – które godzi w Panią Marusię Kasproviczową lub w różne dewiacje obyczajowe znajomych z międzywojennej Warszawy i Zakopanego czy wreszcie w stęchły światek emigracyjny, ma walor dostatecznie poważny? Czy nas to wreszcie cokolwiek obchodzi?³⁰

Zdecydowanie większa część prozy Choromańskiego zatrzymała się – przynajmniej jeśli brać pod uwagę świat przedstawiony utworów – w czasach przedwojennych. Krytycy słusznie pytali o adresata twórczości autora *Zazdrości i medycyny*, o możliwość żywego reagowania na satyryczny ton poszczególnych powieści. Pytano, czy satyra na elity i obyczajowość II RP w ćwierć wieku po jej upadku ma sens. Dla wielu Choromański był pisarzem anachronicznym, życzliwi próbowali interpretować jego twórczość nie tyle jako aktualizowanie przebrzmiałych konwencji, ile swobodną grę nimi, beztrioskie eksperymentatorstwo formalne, które – samo w sobie – ma być obiektem czytelniczego delektowania się. „W twórczości powojennej demoniczna kobieta zostaje ośmieszona” – twierdzi na przykład Seweryna Wyśłouch³¹, która podkreśla też

²⁹ Cyt. za: M. SOŁTYSIK: *Świadomość...*, s. 68.

³⁰ Cyt. za: S. WYŚLOUCH: *Proza Michała Choromańskiego...*, s. 14. Oczekiwania odbiorcze nie są zaspokojone. Powojenna twórczość Choromańskiego nie zdobywa popularności czytelniczej, nie zadowala także krytyków. Można jednak odnieść wrażenie, że zarówno twórcy, jak i odbiorcom, zabrakło pojęcia kampu. Odnoszę bowiem wrażenie, że powieści i opowiadania Choromańskiego są bardzo kampowe, a analiza twórczości pisarza jako swego rodzaju kampu *avant la lettre* pozwoлиłaby być może na wyjście poza jałowy spór między tymi, którzy widzą walory wyskoartystyczne w tej twórczości, a tymi, którzy upatrują w niej chybionej próby stworzenia literatury popularnej.

³¹ Ibidem, s. 26.

duże zróżnicowanie techniki literackiej Choromańskiego w ostatnich latach jego twórczości³².

W aspekcie, który nas tu najbardziej interesuje, a zatem miejsca i roli pierwiastków homoerotycznych w tej twórczości, o żadnym szczególnym intelektualnym czy artystycznym wkładzie Choromańskiego mowy być nie może. Tematyka homoerotyczna rządzi się w tym pisarstwie tymi samymi prawami, co być może najważniejsza dla pisarza tematyka erotyczna w ogóle. Współczesna recenzentka nie pozostawia złudzeń co do możliwości doszukiwania się w twórczości Choromańskiego oryginalnych, nowatorskich ujęć:

Zdaje się, że feministki nie miałyby czego szukać w literackiej spuściźnie Choromańskiego – za dużo roboty. Prawie każde zdanie jest „fallogocentryczne”, jeśli nie samo zdanie, to nastawienie czy tonacja. Sam sposób opisywania kobiety – nie jako indywidualnej literackiej kreacji, ale gatunku („każda zakochana kobieta”) – jest „obraźliwy”. [...] problem konfliktu płci niewątpliwie modernistycznej proveniencji Choromański traktuje niejednoznacznie. Raz łypie okiem mizoginisty, raz smutnego szatana, który ma świadomość, iż „miłość oszukuje człowieka, nie uwolni go od samotności, bo nie ma jednej ludzkiej psychologii. Jest heteropsychologia. Jest psychika mężczyzny i kobiety, dwa światy niepoznawalne, dwie drogi, które nie mogą się spotkać. Dwa interesy płci, które walczą” (jak się wyraził w wywiadzie dla „Kobiety współczesnej” 13/1934)³³.

Pisarz, współczesny Witoldowi Gombrowiczowi, Jarosławowi Iwaszkiewiczowi czy Jerzemu Andrzejewskiemu³⁴ potrafi jedynie reprodukować dobrze osadzone w literackim kodzie wczesnego modernizmu znaki homoseksualności. Zdając sobie sprawę z ich umowności i anachroniczności, jedyne, na co może się poważyć, to podkreślenie tych dwu cech – umowności i anachronizmu – co zarazem stanowi bardzo wyraźną deklarację dystansowania się od aktualizowanych konwencji. „[...] postać Wilde’a może wywierać największy wpływ na angloeuropejską definicję i tożsamość homoseksualisty”³⁵ – twierdzi Eve Kosofsky Sedgwick,

³² Ibidem, s.11.

³³ A. KOSIŃSKA: *Literatura choromaniaków...*

³⁴ Twórczość tego ostatniego, a szczególnie *Bramy raj*u, staje się obiektem złośliwości w opowiadaniu Sylwester (PF, 52).

³⁵ E.K. SEDGWICK: *Epistemology of the Closet*. Los Angeles. 1990, s. 213. Por. także rozważania na temat roli Oskara Wilde’a i jego twórczości w konstytuowaniu homoerotycznego imaginarium D. ERIBON: *Réflexions sur la question gay*. Paris 2012, s. 217–345.

a jej stwierdzenie zachowuje ważność także w wypadku – późniejszego o pół wieku – pisarstwa Choromańskiego. Zarówno *Różowe krowy i szare scandalie*, jak i *Kotły beethovenowskie* najeżone są wprost przywołaniami postaci Lorda Paradoxa.

W tej pierwszej powieści, jak już widzieliśmy, mówi się o swego rodzaju homoseksualnej masonerii „tulipanów”, którzy są – w najogólniejszych rysach – do siebie podobni: często św. Sebastiana i epokę Peryklesa, każdy ma u siebie książkę Waltera Patera i potrafi drugiego rozpoznać w tłumie. A podobieństwo charakterologiczne skutkować może podobieństwem życiowych losów: Baschalis poznaje swoje Androgyne, które – autor nie precyzuje dlaczego – popełnia samobójstwo. Dla Baschalis sytuacja to niekomfortowa: boi się wybuchu skandalu, szczególnie że ze słowami „Tatusi jeżdżem!” (RK, s. 86) na ustach na powieściową scenę wkracza ojciec oblubieńca („Aż trudno było uwierzyć, że takie podmiejskie grochowskie coś mogło spłodzić marmurowego efeba bez skazy!” (RK, s. 86) grożący Baschalisowi szantażem:

Tatusi, mimo że nie był markizem Queensberry, z pewnością jak i ten ostatni nie umiał poprawnie napisać rzeczownika, wywodzącego się z popularnego zwrotu: O Sodoma i Gomora! Drobiną jakiegoś podobieństwa między nimi (między tatusiem a markizem) jednak istniała [...] najkardynalniejszym błędem, jaki popełnił pewien poeta, znany z tego, że przechadzał się po Piccadilly ze słonecznikiem w butonierce, było to, iż – lapidarnie mówiąc – nie zwiął na czas z Londynu do Europy. [...] zatem pan Leopold wpadł na inny pomysłuńek, a to związany z Dzierżbiłowicami. (RK, s. 91–92)³⁶

Baschalis, widzimy, wyciąga lekcję z losu Oskara Wilde’a i ucieka ze stolicy. Postać Wilde’a jest w powieści przywoływana jeszcze wielokrotnie, zacytujmy jednak fragment monologu wewnętrznego Baschalis. Oddaje on bowiem, moim zdaniem, istotę funkcjonującego w powieści mechanizmu przywoływania tej postaci:

Ten głupi, pocziwy stary Oskar Wilde powiedziałwszy, że jedynej rzeczy, jakiej nigdy nie żałujemy, to swych błędów, jak co doszło do czego, przekonał się na własnej skórze, co są warte paradoksy, nie

³⁶ Autor przywołuje tu treść biletu wizytowego, który markiz Queensberry pozostawił dla Oscara Wilde’a w klubie Albemarle. W jej treść wkradł się błąd: „For Oscar Wilde posing sodomite”. Ewidentny błąd troglodyckiego arystokraty, do którego erudycyjną aluzję czyni Choromański, poświadcza tylko fakt głębokiego zainteresowania tego ostatniego homoseksualnym skandalem, w jaki uwikłany był autor *Portretu Doriana Graya*.

przemysłane do końca. Nie żałujemy tylko tych błędów, mój panie, które popełniliśmy dla własnej przyjemności. Mh... A co on, ten cały Oskar Wilde widział za przyjemność w pozostawaniu w Londynie i w czekaniu na rozprawę, zamiast co rychlej zwiać przez La Manche do Paryża? Był to błąd, którego gorzko pożałował... Ta taksówka jednak wyjątkowo się wlecze!... (RK, s. 164)

Baschalis, nawet jeśli z całym swoim dekadentyzmem wzoruje się na postaci Wilde'a, czyni to w obniżonej tonacji, bez tragizmu i poczucia fatum. Baschalis powtarza puste znaki – Baschalis ma u siebie ów znak rozpoznawczy „tulipów”-„tulipanów”, jakim jest książka Waltera Patera, nigdy jednak do niej (co jak sądzę nie jest bez znaczenia) – nudzący się wszelką lekturą – nie sięga.

Jeśli Baschalis zatem traktuje los Wilde'a jako swego rodzaju paradygmat, a do samej postaci odnosi się z mieszaniną pogardy i podziwu, to Sebastian Ludomir Szton, *spiritus movens* intrygi w *Kotłach beethovenowskich*, choć sam w sobie jest postacią groteskową, Wilde'a traktuje śmiertelnie poważnie. Wyraźnie stylizuje się na poetę, a podczas pierwszej rozmowy z Fiłomadzkim cytuje słynny wiersz Alfreda Douglasa *Dwie miłości* we własnym przekładzie: „Jest dziwna miłość, której jakoś wstyd...” (KB, s. 15). Nie trzeba dodawać, że Fiłomadzki, nie ma pojęcia, kim jest Douglas, i autorstwo fragmentu przypisuje Mickiewiczowi lub Norwidowi. Nazwisko Wilde'a powraca w ustach Sztona wielokrotnie, nie ma potrzeby przywoływania tu wszystkich odniesień, z którymi w powieści mamy do czynienia, niemniej jedno – w kontekście homoseksualizmu Sztona – jest szczególnie istotne. Oto narrator spotyka się w dość bukolicznych okolicznościach ze Sztonem – emerytowany generał leżąc na kocu wśród kwiecia, czyta pewną książkę, „grube tomisko o objętości co najmniej tysiąca stron” (KB, s. 154). Cóż to za dzieło? „Najlepszy utwór Oskara Wilde'a” (KB, s. 154) – twierdzi Szton kategorycznie. Chodzi Sztonowi o stenogramy procesowe:

Niestety, tego dosłownego sprawozdania jak dotąd nie spolszczono. Wydali, owszem, pewne dzieło o tytule „Król życia”... – Szton skrzywił się – Ale żadnemu naszemu wydawcy prawdopodobnie tekst stenogramu nie jest znany, boby nie pominęli tej gratki wydawniczej. Szermierka słowna Wilde'a z zespołem sędziów to największe dzieło jego życia. To są Himalaje dowcipu. Powinny być wykładane w szkole na równi z „Obroną Sokratesa”. (KB, s. 155)³⁷

³⁷ Tu zauważyć należy, że autor *Króla życia*, Jan Parandowski, zdaje w tej powieści dość dokładną relację z procesu Wilde'a, przywołując nawet najśłynniejsze wypowiedzi

Szton uwodzi w powieści sprzedawcę ze sklepu z narzędziami, którego narrator przyrównuje do prowincjonalnego lorda Douglasa – znowu mamy więc do czynienia, podobnie jak w *Różowych krowach*..., z powtórzeniem pewnej paradygmatycznej sekwencji zachowań, których źródła dopatrywać się możemy w „amoralnym” związku Wilde’a i Douglasa. Inspiracją dla bohatera jest nie twórczość, a biografia (właściwie zaś najlepiej znany jej wycinek związany z homoseksualnym skandalem). Choromańskiego fascynuje też rola tytułowego portretu z *Portretu Doriana Graya*. Jak pamiętamy – powieściowy portret gromadził w sobie wszystkie grzechy i występki bohatera. Postać na obrazie starzała się i brzydła, podczas gdy Dorian pozostawał wiecznie młody i piękny. Dyskusję z Wilde’em podejmuje Choromański w przypisie do *Różowych krów*...:

To, że go w końcu pociął [portret – W. Ś.] było ze strony O. Wilde’a typowo albiońską pruderią i obłudnym chwytem (dżentelmen zwycięża nad nie-dżentelmenem), któremu jednak nie uległem. Dżentelmen odnosi się do swego wewnętrznego portretu, codziennie pokrywającego się nowymi rozpustnymi bruzdami, jak do *jolly old fellow* (zaczego starego kompana); byłoby nie *fair* pociąć nożem kość, kto dostarczał ci tyle przyjemności. (RK, s. 323)

Szton, którego naturę określa dwoistość wyrażona choćby w porównaniu do centaury czy wypominaniu jego kobiecych warg (KB, s. 220), jest – jednocześnie – Dorianem żywym i Dorianem z portretu: „z tyłu efeb, z przodu stary satyr” (KB, s. 320) „wygląda jak paż” (KB, s. 174), „wyglądający z tyłu jak dwudziestoparoletni młodzieniec okazał się mniej więcej sześćdziesięciokilkuletnim staruszką” z twarzą tak pomarszczoną, że narrator w życiu takiej nie widział (KB, s. 14). Szton, który przedstawia się jako siostrzeniec zmarłego notariusza, wydaje się narratorowi podejrzany – wygląda na starszego niż wuj! Jaki jest jego wiek, tego się nie dowiemy, ale rysy jego twarzy wybrzdził, można sądzić, występki i *satyriasis*. Szton nie jest postacią jednoznacznie negatywną – choć w zawilej intrydze zdaje się odgrywać rolę czarnego charakteru, sprowadzając podejrzenie zabójstwa na narratora, ten ostatni nie odnosi się do niego – nawet z dłuższej perspektywy czasowej, z której relacjonowane

Lorda Paradoxa. Inną postacią, z którą identyfikuje się Szton, jest Gilles de Rais, Sinobrody. Sztona fascynuje mordowanie chłopców, którego francuski feudal się dopuszcza. Oburza to Filomadzkiego, który nazywa de Raisa zwyrodniałym przestępcą, na co Szton daje wyraz swojemu moralnemu relatywizmowi: „Był to... był to raczej Diagilew XV wieku...” (KB, s. 156).

są powieściowe zdarzenia – z wrogością. W postawie narratora odczytujemy raczej refleksję nad uwodzicielską siłą Sztona, której – jako młody człowiek – uległ. Demonicznego i zagadkowego Sztona narrator przedstawia nam jako swego rodzaju *patchwork* literackich motywów, postać tyleż anachroniczną, co umowną w swojej retorycznej, dekadencej grandilokwencji:

Brahms zawsze balansował między dwiema epokami muzycznymi. Miał tylko jedną nogę w przyszłości, druga utkwiała mu w Beethovie. Wydało mi się, że i Szton tkwi jedną połówką w czymś, co przeminęło. Z pewnością, gdy się z nim osłucha i doń przyzwyczai, będzie coraz bardziej banalny. Wciąż w nieznośny sposób nadużywał prawego pedału, aż huczało, i nieodpowiednio frazował. W gruncie rzeczy efekciarz, myślałem dalej krytycznie i jakby z osobistą ansą. A z efekciarstwem zawsze bywa tak, że potem zaczyna ono nużyć. (KB, s. 164–165)

Homoerotyczna aluzyjność w dwu omawianych powieściach funkcjonuje na dwu, a być może na trzech poziomach. Po pierwsze, na poziomie świata przedstawionego: Baschalis ucieka przed skandalem wielkomięskim do Dzierzbilłowic, Szton być może również zjawia się w przedstawionym w *Kotłach...* miasteczku po jakiejś kompromitacji w wielkim świecie. Środowisko, w które trafiają, słabo jest przygotowane do radzenia sobie z ich seksualną innością, pierwszy z nich dość niedbale i niezbyt konsekwentnie stara się nie tyle maskować, ile nie narzucać się ze swoimi seksualnymi preferencjami:

Ukrywający swój mizoginizm Baschalis bał się, by czegoś zdrożnego o jego słudze nie pomyślano. Byłoby to zresztą krzywdzące [...] Akolitą Baschalisa Maciuś [służący – W.Ś.] w żadnym wypadku nie był. [...] Dziwnym jednak i rzucającym się w oczy było, że Maciuś posiadał maniery raczej służącej niż służącego. (KB, s. 58)

Drugi z nich wydaje się prowokować swymi enuncjacjami dotyczącymi Wilde'a i Sinobrodego czy wystawioną na okiennym parapecie figurą św. Sebastiana, lecz prowokacja nie odnosi skutku – nikt, łącznie z narratorem, nie potrafi podporządkować „dziwności” bohatera pojęciu homoseksualizmu czy też pederastii... Prowokacje są więc raczej bezpieczne.

Drugi poziom komunikacji, na którym gra się aluzjami, dotyczy relacji bohater – narrator, co szczególnie widoczne jest w przypadku *Kotłów...*, których narrator nie stara się być bezstronnym „annalistą”,

lecz ogniskuje się wokół niego akcja. Na tym poziomie aluzje homoerotyczne służą nawiązaniu bliższej relacji, a może nawet uwiedzeniu narratora. W pewnym sensie, jak widzieliśmy z przywoływanych wyznań narratorów obu powieści, to się nawet udaje.

Trzeci wreszcie poziom dotyczy relacji narrator – czytelnik. Z założenia, że obu łączy podobny kapitał kulturowych i lekturowych doświadczeń, wynika, że ten ostatni, odczytując aluzje, zidentyfikuje bohatera jednoznacznie jako homoseksualistę. Dopowie sobie jednoznaczną kwalifikację. Te same aluzje jednak, czytane wspólnie z wyznaniem narratorów funkcjonującymi – to również widzieliśmy – poza przebiegiem fabularnym, a dotyczącymi ich nieobojętności na erotyzm homoseksualnych bohaterów, uniwersalizują doświadczenie pożądania. Te wyraźnie dyskursywne fragmenty, w których narrator dzieli się z nami krępującymi doznaniem (przywoływałem je nieco wcześniej), przekonują czytelnika, że podobne „krępujące mrówki” i „osobliwe mrowienia” (KB, s. 333) również jemu samemu są nieobce.

Mamy u Choromańskiego do czynienia z kryzysem definicji hetero/homoseksualności tak dobrze opisanym przez Eve Kosofsky Sedgwick – z jednej strony bowiem przedstawia nam on zamkniętą „masonerię”, tożsamościowo okrzepłą mniejszość, której przedstawiciele stają się obiektami opisów dokonywanych przez zewnętrznego obserwatora; z drugiej zaś hołduje Choromański przekonaniu o uniwersalności seksualnego pożądania, które rozpuszcza owe okrzepłe tożsamości w taki sposób, że nawet najbardziej „heteroseksualni” bohaterowie (i czytelnicy) mogą odczuć pożądanie względem własnej płci, a narrator zatracą zbawienny dystans i sam doświadcza pragnień, których nie uważa się nazwać.

Wojciech Śmieja

**“...human psychology mingles with supernatural powers...” –
erotization of male-male relationships in Michał Choromański’s prose:
between plot’s decoy and an attempt of psychologisation**

S u m m a r y

The article is an attempt to characterize the ways homosexuality was presented in Michał Choromański’s prose. The author of *Zazdrość i medycyna* is often described (also in his own words) as “the last author of Młoda Polska period” whose main area of interest are complicated heterosexual relations overviewed through Otto Weininger-like misogynic lenses. However, besides presenting dangerous and seductive *femmes fatales*

Choromański also concentrated on representation of monosexual relationships with special devotion to male homosexuality. This aspect of his writing has been neglected or marginalized in literary analyses. The author tries to depict homosexuality as an important element present in Choromański's oeuvre on three different levels: as a disturbance of the plot's structure, as a problem of language (the figure of paralipsis) and finally as a problem of modern crisis of "homo/heterosexuality definition" (Eve Kosofsky Sedgwick).

Wojciech Śmieja

**„...menschliche Psychologie verbindet sich mit übernatürlichen Kräften...“ –
die Erotisierung der männlich-männlichen Beziehungen in den Prosawerken
von Michał Choromański.**

Zwischen einer anlockenden Erzählung und einem Psychologisierungsversuch

Z u s a m m e n f a s s u n g

In seinem Artikel bemüht sich der Verfasser zu zeigen, auf welche Weise die Homosexualität in dem Roman von Michał Choromański dargestellt wird. Der Urheber des Werkes *Zazdrość i medycyna* (*Eifersucht und Medizin*) gilt häufig als „der letzte Autor der Jungpolnischen Epoche“ (mit dem Namen nannte sich auch der Choromański selbst), dessen Hauptinteressengebiet die von Otto Weininger mit misogynischen Linsen versehenen komplizierten heterosexuellen Beziehungen waren. Neben der Darstellung von verführerischer *Femme fatale* konzentrierte sich Choromański auf eingeschlechtliche Beziehungen, insbesondere auf die männliche Homosexualität. Der Aspekt seines Werkes war in literarischen Analysen stillschweigend übergangen und marginalisiert. Im vorliegenden Artikel versucht der Verfasser die Homosexualität als wesentliches Element der Prosa von Choromański auf drei verschiedenen Ebenen zu schildern: als gestörte Struktur der Erzählung, als ein Sprachproblem (rhetorische Figur: Paralipse) und als eine Gegenwarts Krise der „Definition von der Homo- und Heterosexualität“ (Eve Kosofsky Sedgwick).